

Craig Brandist

Parodia w rosyjskiej literaturze i literaturoznawstwie rosyjskim lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*

Różnorodność formy parodii w literaturze rosyjskiej oraz wnikliwe studia o parodii, jakie podejmowali rosyjscy literaturoznawcy to fakty powszechnie znane i wielokrotnie opisywane. Stosunkowo rzadko zwraca się jednak uwagę na idee leżące u podstaw rozpowszechnionej wśród badaczy rosyjskich skłonności do przypisywania parodii naukowego bądź *quasi*-naukowego statusu. Tendencja do takiego jej ujmowania przejawiała się rozmaicie, zdecydowanie nie ograniczając do entuzjazmu dla technologii stosowania parodii bądź wywracania – wespół z niektórymi pisarzami awangardowymi – tradycji literackiej do góry nogami. W latach dwudziestych powszechne niemal było traktowanie parodii jako „bódźca” do analiz stylistycznych, ponieważ w ewidentny i nierzadko agresywny sposób eksponowała ona pewne cechy stylu. W latach trzydziestych i czterdziestych zaczęto parodię widzieć w perspektywie historycznej, wiążąc ją z powstaniem nowoczesnej krytyki kultury. Celem niniejszych rozważań jest prezentacja różnych koncepcji „naukowej parodii” oraz wskazanie na leżące u ich podstaw założenia filozoficzne.

Szklowski, Tynianow i Awangarda

Napisana przez Wiktora Szklowskiego w 1921 roku słynna rozprawa *Tristram Shandy i teoria powieści* jest najlepiej znaną analizą tekstu opartego w przeważającej mierze na formach parodystycznych¹. W ujęciu Szklowskiego parodia stała się przedmiotem badań naukowych – środkiem gwałcącym literackie normy, oczyszczającym percepcję dzieła literackiego z ciężących na niej codziennych przyzwyczajeń i przekonań, pozwalającym na nowo „uniezwyklić” zautomatyzowane formy literackie. Koncepcja Szklowskiego była, oczywiście, ściśle powiązana z często podejmowanymi przez awangardę w latach dwudziestych próbami zdia-

* Powyższy tekst jest zapisem referatu wygłoszonego przez autora na konferencji naukowej „Tradycje polskiej nauki o literaturze – Warszawskie Koło Polonistów po 70 latach”, zorganizowanej przez Zakład Teorii Literatury i Poetyki Wydziału Polonistyki UW w dniu 19 października 2006 roku.

¹ W. Szklowski, „*Tristram Szendi*” *Stierna i teoria romana*, Piotrograd 1921.

gnozowania i przewyciężenia przestarzałych technik literackich. Przykładem takich prób może być deklaracja OBERIU, w której czytamy: „konkretny przedmiot staje się własnością sztuki, gdy zerwie się zeń spowszedniała, literacką powłokę... Popatrz na przedmiot „gołym okiem” a zobaczysz go po raz pierwszy w czystej postaci, bez zmurszałych literackich złocen”. Artystyczny ogląd przedmiotu, dzięki zdolności artysty do „przedstawiania rzeczy z dokładnością technologii mechanicznej”², zyskuje tym samym status naukowy.

Istniały – rzecz jasna – także nieco bardziej wyrafinowane ujęcia tej problematyki, mniej uwikłane w literacką szamotaninę tamtych czasów. U Jurija Tynianowa parodia stanowiła punkt wyjścia teorii ewolucji literackiej³. Według badacza nieprzystawalność dzieła parodiującego i parodiowanego wpływa, podobnie jak według Szklowskiego, na percepcję dzieła i „uniezwykła” literackie formy, ale zarazem staje się także siłą napędową ewolucji literackiej, nadając jej charakter „dialektycznej gry chwyków”, w której chwytów stare, „wytarte” są zastępowane przez nowe – świeże i tętniące życiem. Jak wiadomo, Tynianow postrzegał wszystkie dzieła literackie jako powiązane ze sobą elementy systemu, wchodzące we wzajemną interakcję. Parodia ma istotne znaczenie dla literaturoznawstwa, ponieważ odsłania ową intertekstualność. Jest równocześnie ideologicznie i politycznie postępową, gdyż – jak twierdził też Szklowski oraz OBERIU – podkopuje autorytet wyczerpanej tradycji i ułatwia krytyczne podejście literatury do własnego dziedzictwa.

Toteż parodia, która ustanawia styl jako przedmiot studiów, wraz z innymi formami uzmysławiającymi relacje literackie, może stać się ważnym narzędziem nauki o tekście.

Wiktor Winogradow

Potraktowanie parodii jako narzędzia badań literackich nie ograniczało się tylko i wyłącznie do ścisłego formalizmu. Zaobserwować ją można choćby u – sceptycznie przecież usposobionego do przesadnej naukowości formalistów – Wiktora Winogradowa, w jego *Studiach nad stylem Gogola* z roku 1923⁴. Winogradow, podobnie jak Tynianow, większość najistotniejszych obserwacji dotyczących natury parodii zawdzięcza analizom stylu Gogola. Analizy te prowadził jednak zdecydowanie

² D. Charms, *Oberiu (deklaratsija)*, w: K. Waginow, *Wanna Archimieda*, Lenin-grad 1991, s. 458.

³ Por. J. Tynianow, *Dostojewskij i Gogol (k teorij parodii)*, Letchworth: Prideaux Press 1975; tegoż, *O parodii*, w: *Poetika, istorija literatury, kino*, Moskwa 1977.

⁴ W. Winogradow, *Etjudy o stilje Gogola*, w: *Poetiki russkoj literatury*, Moskwa 1976.

inną metodą. Dzieła autora *Martwych dusz* czytał przez pryzmat współczesnych im parodii. Warto przy tym zauważyć, że parodiom Gogolowskiemu daleko było do postępowych przekształceń, tak wysławianych przez formalistów, „skierowanych przeciwko tym aspektom dzieła artysty, które uderzały jego współczesnych swą niezwykłością, pobudzały do kpin oraz protestów ze strony «starowierców»”. Parodie, twierdził Winogradow, są wartościowe dla krytyka, gdyż „wyróżniają w stylu wrogiego pisarza zespół form atakowanych z racji swego nowatorstwa”⁵. Opierając się na parodiach, Winogradow był w stanie przedstawić szczegółową listę Gogolowskich chwytów – od fonologii i tropów, hiperbol i personifikacji, po ukształtowanie struktury zdania. Metoda Winogradowa polegała na zidentyfikowaniu „literackiego kostiumu” (*literary camp*), który przywdziewa pisarz, i ujawnieniu skrytego pod nim „psychicznego tła percepcji”, mogącego dać pojęcie o stopniu, w jakim zwierciadło parodii przekształciło swój przedmiot. Ów „literacki kostium” może ujawniać się w pewnych cechach fabuły, stylu oraz budowy dzieła literackiego, charakterystycznych także dla innych pisarzy w obrębie tego samego kontekstu historycznego. Dlatego konieczne jest także dostrzeżenie wyłowionych przez parodystę chwytów literackich w perspektywie całej drogi rozwoju stylistycznego warsztatu autora.

Jak zauważył Robert Maguire⁶, prace Winogradowa przedstawiają punkt widzenia językoznawcy, skupionego na różnych typach mowy (*rieči*) w utworze, na tym, jak w dziele Gogola koegzystują ze sobą język literacki, piosenka ludowa, *skaz*, język oficjalny i styl grubiański. Sam *skaz* postrzegał Winogradow w dużo szerszej perspektywie niż formalisci pokroju Eichenbauma. Jego rola w strukturze artystycznej dzieła polegać miała na manipulacji reakcją czytelnika, wpływaniu na odbiór tekstu. W jednej jednak – i to kluczowej – kwestii, Winogradow zdawał się być bliski formalistom: przedkładał poetycką formę dzieła nad jego treści ideologiczne. Wartość parodii polega bowiem na tym, że określa charakter tej formy, stwarza z niej przedmiot badań teoretycznych, umożliwiając jej analizę jako językowej nadbudowy powstałej ponad językiem naturalnym i dyskursem społecznym.

Parnas dubom

W połowie lat 20. wszystkie wspomniane koncepcje zostały niejako wcielone w czyn. W roku 1925 ukazał się zbiór literackich parodii, zatytu-

⁵ Tamże, s. 239.

⁶ R.A. Maguire, *The Formalists on Gogol*, w: *Russian Formalism: A Retrospective Glance*, eds. R.J. Jackson, S. Rudy, New Haven 1985, s. 217.

tułowany *Parnas dubom*⁷ (wyraźnie odsyłającym do spektaklu Meyerholda *Zemlia dubom* z 1923). Zarówno w zachodnim, jak i w rosyjskim literaturoznawstwie, poświęcono mu niewiele uwagi. Jest to zadziwiające, zważywszy na niezwykłą popularność publikacji (cztery wydania w latach 1925–1927), zanim pogrążyła się w mrokach niepamięci na dobre czterdzieści lat. Popularność ta, paradoksalnie przyczyniła się do pomniejszenia naukowej wartości książki w historii rosyjskiego literaturoznawstwa. W większości relacji współczesnych jest ona przedstawiana jedynie jako swoista ciekawostka.

Autorami zbioru byli filologowie Aleksander Finkel, Aleksander Rozenberg i Ester Papiernaja, związani z Uniwersytetem Charkowskim – znamienitą uczelnią, na której wykładali Wiesiołowski i Potebnia, ojcowie rosyjskiej filologii⁸. Książka została opublikowana anonimowo, na okładce pojawiły się jedynie ich inicjały oraz podtytuł „O kozłach, psach i wewerlejach”⁹. W środku – teksty literackie ułożone ze względu na styl – od majestatycznych heksametrów homeryckich, po „sobaczy język” postaci Zoszczenki.

Jeśli wierzyć słowom dwóch twórców zbioru, parodia nie była ich zamierzeniem: „nie byliśmy i nie chcieliśmy być parodystami, byliśmy stylistami mającymi cele poznawcze. Wszystko to było oczywiście zabawne i wesołe, lecz dla nas był to tylko efekt uboczny. Dla naszych wydawców i czytelników efekt ten okazał się jednak dużo istotniejszy, zupełnie przesłonił poważny aspekt książki”. Motto, jakie przyświecało pracy radzieckich filologów, brzmiało: „zaprawić naukę humorem, a humor nauką”¹⁰. W przeciwieństwie do Tynianowa, który sądził, że „stylizację od parodii dzieli jeden krok”, i że „stylizacja umotywowana komizmem, staje się parodią”¹¹, autorzy *Parnas dubom* widzieli w stylizacji komicznej formę trzecią – nie będącą ani poważną stylizacją, ani parodią. Parodię cechują bowiem jakości ostre i wyraziste, polemiczna zaciętość lub subiektywność oceny, stylizacja jest bardziej wyważoną i analityczną próbą uchwycenia istoty stylu, ujawnienia jego głębszej struktury¹².

⁷ Co można spolszczyć jako „Parnas stanął dęba” (w artykule Brandista – *Parnassus in Turmoil* – co można by tłumaczyć: „Wrzenie na Parnasie”) – przyp. tłum.

⁸ E. Papiernaja, A. Finkel, *Kak sozdavalsja „Parnas dubom”*, „Woprosy Literatury” nr 7, 1966; przedruk w: E. Papiernaja, A.G. Rozenburg i A.M. Finkel, *Parnas dubom*, Moskwa 1990.

⁹ Rosyjski podtytuł *Parnas dubom* brzmi: „Pro kozłow, sobak i wewerleew”. Weverlejew to nazwisko jednego z bohaterów kilkunastu parodii pomieszczonych w zbiorze (przyp. tłum.).

¹⁰ Tamże, s. 121, 122.

¹¹ J. Tynianow, op. cit., s. 201.

¹² O. Kuszlina, *Naucznoje wiesielie*, w: *Russkaja literatura XX wieka w zerkalce parodii*, red. O. Kuszlina, Moskwa 1993, s. 220.

Wołoszynow i Bachtin

Lata dwudzieste XX wieku zwieńczyły dwie rozprawy, będące swego rodzaju kulminacją tendencji całego dziesięciolecia: *Marksizm i filozofia języka* Wołoszynowa oraz *Problemy twórczości Dostojewskiego* Bachtina. W pochodzących z 1929 roku studiach nad Dostojewskim Bachtin przedstawił parodię jako specyficzny rodzaj uprzedmiotowienia słowa. Opierając się na badaniach Wołoszynowa, skupionych na problemie przekazu cudzego słowa, Bachtin potraktował parodię i stylizację jako formy pośrednie pomiędzy słowem przytoczonym a bezpośrednim. Słowo przytoczone – pisał Wołoszynow – to „słowo w słowie, wypowiedź w wypowiedzi, lecz równocześnie także słowo o słowie, wypowiedź o wypowiedzi”. „Duszę” słowa przytoczonego wyjawia analiza. Parodia i stylizacja nie traktują słowa jako zwykłego przedmiotu doświadczenia – zamieniają je w obiekt studiów, jego jednokierunkowość zastępując różnokierunkowością. O ile słowo bezpośrednio, zwłaszcza w literaturze, wielobarwnie przedstawia i maluje mówiące postacie, ożywia punkty widzenia i opinie, o tyle słowo różnokierunkowe dzieli sens, który napotyka, na prostsze elementy znaczące, a każde stwierdzenie – na bardziej podstawowe cechy językowe i stylistyczne. W studiach o Dostojewskim Bachtin nadaje temu zagadnieniu zabarwienie specyficznie fenomenologiczne: wizja artysty (*widienije*) jest przedstawiona niczym fenomenologiczne *Wesenschau*, odczuwanie istoty rzeczy. Treść i formę dzieła postrzega Bachtin – w przeciwieństwie do formalistów i Winogradowa – jako elementy przynależące do odrębnej „nauki o ideologiach”. Istota stylu objawia się bowiem nie w cechach lingwistycznych, lecz w strukturze ideologicznej dzieła. Jednakże, co istotne, parodia w ujęciu Bachtina pozostaje wciąż jedną z kilku odmian słowa przytaczanego i nie rości sobie pretensji do naukowej ważności w większym stopniu niż inne, pokrewne jej odmiany.

Jak rozumieć tę zadziwiającą zbieżność metodologiczną wszystkich powyższych, tak diametralnie przecież różnych od siebie propozycji? Wynika ona – jak sądzę – z zależności rosyjskiego literaturoznawstwa od myśli niemieckiej, zarówno w aspekcie filologicznym, jak i filozoficznym.

Podłoże niemieckie

Krótko i pobieżnie zarysuję kontekst filologiczny. Większość informacji na temat pochodzenia idei obecnych w koncepcjach Bachtina oraz jego uczniów, czerpiemy z prac Wołoszynowa i Miedwiediewa, którzy – w przeciwieństwie do Bachtina – wyraźnie wskazywali na źródła swoich naukowych inspiracji. Wiele partii *Marksizmu i filozofii języka* Wołoszy-

nowa, zwłaszcza tych poświęconych filologii porównawczej, było pisanych pod silnym wpływem *Idealistische Neuphilologie*, zbioru pochodzącego z 1922, poświęconego pamięci Karla Vosslera¹³. Tu szczególną uwagę należy zwrócić na eseje Karla Bühlera, Oskara Walzela, Eugena i Gertrauda Lerchów oraz Leo Spitzera. Bachtin – co wyjątkowe – w obu rozprawach poświęconych Dostojewskiemu także przywołuje rozprawę Spitzera o włoskiej mowie potocznej. Cytat z niej, pozostawiony w języku niemieckim, dotyczy ironicznej intonacji, która – według Spitzera – jest nieuchronnie nadawana cudzym słowom przy ich przytaczaniu¹⁴. Zgodnie bowiem z założeniami szkoły Vosslera, parodia opiera się na dysjunkcji między „wewnętrzną formą słowa” (*inner form of the word*) – intencjonalną treścią wypowiedzi, oraz jego „formą zewnętrzną” (*outer form*) – znakami graficznymi lub dźwiękami. Formy językowe w wypowiedzi pozbawionej swego oryginalnego kontekstu zostają uprzedmiotowione, zdają się przypominać „zrzuconą skórę”, a ich relacja z oryginalną formą wewnętrzną nabiera wieloznaczności¹⁵. Istnieją pewne wątpliwości co do tego, czy także formalisci znajdowali się pod równie przemożnym wpływem szkoły Vosslera; w rzeczy samej, w Tynianowskim ujęciu parodii jako skrzyżowania wzajemnie oceniających się wypowiedzi odnaleźć można echa koncepcji Vosslera, jednakże podejmowanych z innej pozycji filozoficznej. Formalistom (podobnie jak Bachtinowi i jego uczniom) obcy był dominujący w szkole Vosslera psychologizm, jednakże wiele ze studiów empirycznych – zwłaszcza Vosslera *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung* z 1913 oraz Spitzera *Stilstudien* z 1928 – nie traciło przez to dla nich na atrakcyjności¹⁶. W szczególności dotyczy to Spitzera, który był tak eklektycznym myślicielem, że w Rosji interpretowano go na wiele rozmaitych sposobów. Jego studia (przede wszystkim poświęcone konkretnym tekstom) były istotnym źródłem inspiracji, także dla tych badaczy, którzy zdecydowanie odrzucali jego

¹³ *Idealistische Neuphilologie. Vossler-Festschrift*, red. V. Klemperer, E. Lerch, Heidelberg 1922.

¹⁴ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 294-295. Notatki Bachtina dotyczące *Italianische Umgangssprache* Leo Spitzera (Bonn, Leipzig 1922) zostały opublikowane jako *Opisanie konspektów, prednaznacennykh dlia ispol'zowanija v knigie „Problemy tvorczestwa Dostojewskogo”*, w: M. Bachtin, *Sobranie soczinenij*, t. 2, Moskwa 2000.

¹⁵ K. Vossler, *The Spirit of Language in Civilization*, trans. O. Oeser, London, 1932, s. 181-182.

¹⁶ Twierdzenie Victora Erlicha, jakoby formalisci „byli prawie całkowicie odporni na neoidealistyczną szkołę Karla Vosslera i Leo Spitzera” jest zdecydowanie zbyt kategoryczne. Zob. V. Erlich, *Russian Formalism: History – Doctrine*, The Hague: Mouton 1969, s. 230.

teoretyczne propozycje¹⁷. Sam Bachtin, często krytykujący Vosslera i jego współpracowników, zdawał się być pod silnym wpływem jego i Spitzera charakterystyki parodystycznej konstrukcji słowa u Rabelais'ego, co najpełniej widać w przejściu Vosslerowskiego wyrażenia *lexical carnival*¹⁸.

Równie skomplikowane i dwuznaczne są relacje Winogradowa i szkoły Vosslerowskiej. Winogradow, często jednym tchem, krytykował zarówno koncepcje Vosslera, jak i Potebni, występując zwłaszcza przeciwko Vosslerowskiemu „metafizycznemu” analizowaniu historii języka jako historii paralelnej do historii poezji. Jednakże, jak zauważa N.I. Konrad, Winogradow i Vossler zgadzali się co do koncepcji aktywności twórczej jednostki, realizującej się w mowie i piśmie. Także – podkreśla to A.P. Chudakow – obserwacje Winogradowa dotyczące świadomości językowej powstawały na podstawie Vosslerowskiej „historii językowego smaku”.

Niektóre wątki koncepcji Vosslera bywały także łączone z teoriami Oskara Walzela, propagowanymi w Rosji przez Wiktora Żyrmunskiego. Według Żyrmunskiego i Pawła Miedwiediewa, Walzel transponował na obszar badań literackich pojęcia z historii sztuki, wprowadzone przez Wilhelma Worringera i Heinricha Wölfflina¹⁹. W koncepcji parodii opierał się zaś na ideach Shaftesbury'ego i Goethego, dowodząc zgodności parodii z „wewnętrzną” formą dzieła sztuki, estetycznie reprezentującą „wewnętrzną dynamikę życia”, a występującą przeciwko konwencjonalności „formy zewnętrznej”, która już się przeżyła²⁰. Szczególnie istotna dla rozwoju rosyjskiej teorii parodii była zbieżność Humboldtiańskiej teorii wewnętrznej formy języka z neoplatońską koncepcją „wewnętrz-

¹⁷ M. Odesskij, *K woprosu o literaturowiedczeskom metode L. Spitzera*, w: V. Kuszkova, L. Zlatoustovoy, *Tieorija i praktika literaturowiedczeskich i lingwisticheskich issledowanij*, Moskwa 1988, s. 54-60.

¹⁸ L. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exempliziert an Rablais*, Halle, 1910; K. Vossler, *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachwicklung*, Heidelberg, 1913. Na ten temat patrz: G. Tihanov, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of their Time*, Oxford 2002, s. 266. Podsumowanie Spitzerowskich rozważań o parodii u Rabelais'go zostało opublikowane po rosyjsku jako *Stowiesnoje iskusstwo i nauka o jazykie* w zbiorze *Problemy litieraturnoj formy: sbornik statiej*, wstęp i red. przekładu W. Żyrmunski, Leningrad 1928.

¹⁹ P. Miedwiediew, *Formalnyj mietod w literaturowiedienii*, w: M. Bachtin, *Tetralogija*, Moskwa 1998, s. 163; W. Żyrmunski, *Predisłowie*, w: *Problemy litieraturnoj formy*, Leningrad 1928, s. 195.

²⁰ O. Walzel, *Chudożestwiennaja forma w proizwiedienijach Gete i niemieckich romantikow*, w: *Problemy litieraturnoi formy*, Leningrad 1928.

nej formy sztuki jako jej wewnętrznej konieczności”²¹. Zbieżność ta już wkrótce uzyskała specyficzną filozoficzną wykładnię w dziele Ernsta Cassirera²².

Ten właśnie filozoficzny wymiar jest najbardziej istotny, na nim bowiem opierało się wiele teorii wypracowanych w Kole Bachtinowskim. Rosyjska filozofia w pierwszej połowie XX wieku była zdominowana przez neokantyzm, a pisma niemieckich neokantystów bywały dla Rosjan (także dla literaturoznawców) nierzadko głównym źródłem propozycji metodologicznych. Przyczyniły się do tego również zakładane między 1921 a 1929 rokiem komisje do Badań nad Problemem Form i Terminów Artystycznych pod auspicjami Państwowej Akademii Nauk Artystycznych (GACHN). Komisje te zajmowały się nie tylko niemieckim neokantyzmem, lecz także rodzącą się właśnie semiotyką austriackiego psychologa i językoznawcy Karla Bühlera, która niezwykle silnie oddziaływała na Wołoszynowa i późniejszą Szkołę Praską²³. Najważniejszymi rozprawami, na które Tynianow i Eichenbaum powoływali się przy ustalaniu kwestii metodologicznych, były *Präluden* Wilhelma Windelbanda, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* Ernsta Cassirera oraz prace Paula Natorpa i Maxa Adlera – należące do najistotniejszych pism neokantowskich dotyczących nauk humanistycznych, z których wiele zostało przetłumaczonych na rosyjski między rokiem 1900 a 1925²⁴. W tym miejscu kilka słów należy się także pracy Brodera Christiansena, filozofa ze szkoły badeńskiej, którego książka z roku 1909 *Philosophie der Kunst* (w rosyjskim przekładzie *Filosofija iskusstwa*, 1911), niezwykle silnie wpłynęła na formalistów, Koło Bachtinowskie, Winogradowa, Borysa En-

²¹ *Liczące dzieło Wołoszynowa*, „Dialog. Karnaval. Chronotop” 1995, nr 2, s. 70-99, 88. Wołoszynow dowodził, że kluczową rolę w połączeniu tych dwóch koncepcji formy wewnętrznej odegrały prace Antona Marty’ego – teoretyka języka ze szkoły Brentana. Wątpliwe jednak, by Marty zdecydowanie wpłynął na koncepcję dialogu i wypowiedzi, wypracowaną w Kole Bachtinowskim. Na ten temat patrz mój artykuł *Voloshinov’s Dilemma: On the Philosophical Sources of the Dialogic Theory of the Utterance*, w: *The Bakhtin Circle: In The Master’s Absence*, eds. C. Brandist (et al.), Manchester: Manchester University Press, 2004.

²² E. Cassirer, *The Platonic Renaissance in England*, trans. J. Pettegrove, London, 1953.

²³ Na temat GACHN patrz: E. Freiburger-Sheikoleslami, *Forgotten Pioneers of Soviet Semiotics*, w: *Semiotics 1980*, ed. M. Herzfeld and M.D. Lenhart, New York and London 1982. Wpływ Bühlera na Wołoszynowa omawiam w artykule *Voloshinov’s Dilemma...*, op. cit.

²⁴ J. Tynianow, *Poetika, istorija literatury, kino*, op. cit., s. 455. O związkach Tynianowa z Cassirerem por. także P. Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics*, Ithaca 1984, s. 101-102.

gelgardta i wielu innych²⁵. Winogradow, krytykując założenia metodologiczne Tynianowa, cytował fragmenty książki Cassirera, a na wyrażenie neokantowskie proveniencje wskazywały również jego twierdzenia o kluczowej roli „tła apercpcji” w nauce o literaturze. Również Koło Bachtinowskie było silnie przesiąknięte neokantyzmem: sam Bachtin w rozmowach z Duwakinem zauważył, że w latach dwudziestych był zwyczajnie zauroczony szkołą marburską (Cohenem, Natorpem, Cassirerem). Wołoszynow przetłumaczył też fragmenty jednej z późnych prac Cassirera na rosyjski.

Neokantyzm, parodia i nauka

Cały ten kontekst jest tak istotny przy rozważaniu naukowego statusu parodii ze względu na metodologię. Dla neokantyzmu nie ma różnicy między poznaniem przedmiotu a poznaniem językowej wypowiedzi. Poznanie jest zasadniczo powiązane ze sferą sądzenia. Odsyła do przedmiotu intencjonalnego. Mimo fenomenologicznego rodowodu, intencjonalność dla neokantystów była czymś zupełnie innym niż dla spadkobierców Franza Brentany i wczesnego Husserla. To, co bezpośrednio dane świadomości, jest w zasadzie niepoznawalne. Aby poznanie było możliwe, postrzegany przedmiot musi zostać przetworzony przez ludzki umysł. Tym samym jednak zostanie on podzielony, rozłożony na wiele różnorodnych cech, własności i aspektów, z których każdy może posiadać znaczenie. Złożony na powrót w jedną całość z pomocą wtórnych struktur znaczeniowych, nie będzie już tą samą rzeczą, która była doznawana pierwotnie.

To z tego powodu parodia, stylizacja, słowo dwugłosowe były tak cennie przez radzieckich teoretyków: są koniecznym warunkiem naukowego poznania języka i formy artystycznej. Język i forma, „nastawione na wyrażanie”, przekształcają dane słowo bezpośrednie w przedmiot wiedzy, rozbijając je na prostsze elementy znaczące oraz rozkładając na elementarne cechy językowe i stylistyczne²⁶. Czynią to, przyjmując specyficzną pozycję sądzenia wobec słowa bezpośredniego. Literaturoznawstwo jest w stanie pobierać i usystematyzować te fragmentaryczne

²⁵ L. Matejka, *Deconstructing Bakhtin*, w: C.A. Mihailescu, W. Hamarneh, *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*, Toronto 1996, s. 257-266; A.B. Muratow, *Fenomenologičeskaja estetika naczala XX wieka i teorija słowiesnosti* (B.M. Engel'gardt), Petersburg, 1996.

²⁶ E. Czaplejewicz, *A Type of Reflection and the Literary Genre*, w: *Reflection on Literature in Eastern and Western Cultures* ed. E. Czaplejewicz and M. Melanowicz, Warszawa 1990, s. 46.

aspekty słowa, stworzyć z nich analityczną całość, w poszukiwaniu, być może, kompensacji dla nieuchronnej deformacji „obrazu języka” wynikającej z parodystycznego „rozćwiartowania”. W latach dwudziestych Bachtin był najmniej z ówczesnych teoretyków zauroczony parodią, lecz już w roku 1934 stał się jej największym entuzjastą, a z powieści uczynił gatunek typowo parodystyczny. W jego ujęciu „ustanovka” została zdepersonalizowana i włączona w obręb kultury – jako jedna z głównych działających w niej sił.

To przesunięcie jest typowym przykładem neokantowskiego utożsamienia subiektywności z systemem zobiektywizowanych funkcji przynależących do świata kultury. W niektórych notatkach z lat czterdziestych Bachtin zauważa, że „wszystkie gatunki są zorientowane na mit, lecz tylko powieść jest skierowana na filozofię (i naukę)”²⁷. Skąd wzięła się ta zmiana poglądów? Być może jednym z jej powodów była lektura *Filozofii form symbolicznych* Cassirera oraz prowadzone przez Bachtina studia nad renesansem.

Jak zauważył Wołoszynow, Cassirerowskie *opus magnum*, poświęcone formom symbolicznym, dokonało znaczącego przewartościowania w podstawach neokantyzmu²⁸. Cassirer dowodził, że przyjęcie postawy naukowej polega na zdaniu sobie przez człowieka sprawy z tego, że jest nieustannie zaangażowany w etyczne zadanie tworzenia kulturowego obrazu świata, mimo że może nie wiedzieć zupełnie nic o świecie jako takim. To zaangażowanie wymaga w konsekwencji przyjęcia pozycji radykalnie sceptycznej wobec wszystkich twierdzeń na temat świata roszcujących sobie prawo do prawdziwości. Krytyczna myśl zwraca się ku procesowi tworzenia obrazu świata kultury, procesowi, który ostatecznie sam stanie się formą symboliczną. Bachtinowska powieść ma pretensje naukowe w tym samym stopniu, co ten typ form symbolicznych. W *Słowie w powieści* Bachtin dowodzi, że kiedy istota „powieściowości” pojawiła się w historii literatury, w dziełach Cervantesa i Rabelais’ego, „różnojęzyczność w sobie” stała się „różnojęzycznością dla siebie”, społecznie rozwarstwiony język narodowy, który tworzył obiektywnego ducha, stał się przedmiotem sam dla siebie²⁹. Cassirer w studiach nad renesansem (z 1928 i z 1932 r.) postawę sceptyczną wiąże z komicznym duchem czasów. Humor obecny w dziełach Cervantesa, Rabelais’ego, Hansa Sachsa i innych nazywa „uwalniającą, życiodajną siłą duszy”: „U pedanta, po-

²⁷ *K stilistiki romana*, w: M. Bachtin, *Sobranie sochinenii*, t. 5, Moskwa 1996, s. 138.

²⁸ *Licznioje dzieło W.N. Wołoszynowa*, op. cit., s. 87-88.

²⁹ M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 250.

dobnie jak u zeloty, swoboda myśli budzi odrazę. U pierwszego zostaje przesłonięta powagą wiedzy, u drugiego usankcjonowanym autorytetem religii. Jeżeli stać ich tylko na fałszywą powagę, nie pozostaje nic innego jak uczynić z nich obiekt pośmiewiska”³⁰.

Dla Bachtina tę samą rolę odgrywają pojawiające się w powieściach renesansowych postacie głupca, kłowna i łotra. Jak zauważa, ich działanie wymaga swoście spontanicznej filozofii słowa: „radikalnego sceptycyzmu w ocenie słowa bezpośredniego i wyrażającej się wprost powagi, graniczącego z zaprzeczeniem możliwości istnienia niekłamliwego słowa bezpośredniego”³¹. W roku 1941 dowodzi, że „komiczna operacja rozczłonkowania” – przynależąca do świata śmiechu – była podstawowym warunkiem kształtowania się „swobodnej twórczości naukowo- poznawczej i artystyczno-realistycznej”³². Myśl naukowa i literacka parodia są typami myśli krytycznej (w rozumieniu Cassirera): obie świadomie rozbijają pierwotną jedność przedmiotu, po czym składają go na powrót, w nowy sposób, posługując się wtórnymi strukturami znaczeniowymi lub pojęciami.

Co interesujące, Bachtin idee Cassirera połączył z Bergsonowskim pojęciem śmiechu jako społecznego leku na sztywność ciała i umysłu³³ oraz Simmelowską koncepcją opresywnej kultury, która, by istnieć, potrzebuje życia, z którego sama powstała³⁴. Teoriom tym nadał przy tym ton nieco „populistyczny”, obsadzając w innej roli ich odniesienie do napięcia między oficjalnymi a popularnymi formami kultury.

Istnieje jeszcze jedno rosyjskie źródło, niezwykle istotne ze względu na rolę, jaką odegrało w formowaniu się Bachtinowskiego pojęcia karnawału: krótka (i pierwsza) publikacja Olgi Freidenberg z 1925 roku, poświęcona pochodzeniu parodii³⁵. Dzięki dowodowi, że parodia wywodzi się z rytualnych inwersji i jest istotnym elementem kultury święta, Freidenberg umożliwiła Bachtinowi transformację parodystycznego „nastawienia” w pierwotną siłę kulturową. Wszystkie z najbardziej istotnych aspektów prehistorii karnawału, które przytaczał Bachtin: luperkalia,

³⁰ Cassirer, *The Platonic Renaissance in England*, op. cit., s. 183-184.

³¹ M. Bachtin, *Słowo w powieści*, op. cit., s. 252.

³² M. Bachtin, *Epos i powieść*, w: *Problemy literatury i estetyki*, op. cit., s. 561.

³³ G. Tihanov, op. cit., s. 274-275.

³⁴ C. Brandist, *Bakhtin, Marxism and Russian Populism*, w: *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and Social Theory*, London 2000, s. 70-94.

³⁵ O.M. Freidenberg, *Pochodzenie parodii*, w: jej, *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, wstęp W. Grajewski, Warszawa 2005. Wołoszynow mógł słyszeć, któryś z wykładów Freidenberg, kiedy studiował w Leningradzie. Pewne jest, że poznał badaczkę w roku 1930. Na ten temat patrz: K. Moss, *Introduction*, w: O. Freidenberg, *Image and Concept: Mythopoetic roots of Literature*, Amsterdam 1997, s. 1-27, 21-22.

saturnalia, parodia liturgii podczas świąt średniowiecznych, grecka powieść komiczna – pojawiają się w artykule Freidenberg. Zostały one również rozwinięte i omówione w odniesieniu do wieloznacznych struktur symbolicznych – takich jak ogień, narodziny, śmierć – w książce Freidenberg poświęconej problemom fabuły i gatunku, opublikowanej w roku 1936. Poniższy cytat, który Bachtin podkreślił w swojej kopii tej książki, jest dostatecznym dowodem jego „długu” u Freidenberg:

[...] Parodia powstała z obrzędów sakralnych, które do dziś przetrwały w formach ludowych, mieszających elementy tragiczne – obecne w formach zbiorowego kultu i uwielbienia – oraz elementy komiczne, przejawiające się w farsie i obsceniczności. Poczynając od starożytności, każde święto nowego roku i narodzin miało swój początek w parodii, wyrażało się w świętach głupków, osłów, durniów, etc. Dlatego nie powinno dziwić, że król był wybierany spośród błaznów, że parodiowane były publiczne formy uwielbienia, że kościoły stały się miejscem obsceniczności i wstydu. Nie jest również zadziwiające, że parodię spotkać można obok wszystkich ważniejszych dziedzin życia publicznego: ślubów, pogrzebów, narodzin, sądownictwa, handlu, rządów. Przede wszystkim zaś w sferze związanej z jedzeniem. Charakterystyczna jest tu zwłaszcza średniowieczna „liturgia żarłoków”, która przeniknęła do kościoła: duchowni, siedząc naprzeciwko ołtarza głównego, chciwie jedli kielbasę, grali w karty, rozrzucali ekskrementy przez kadzielnicę, rozsiewając dookoła ich fetor. A wszystko to na oczach księży odprawiających nabożeństwo³⁶.

Prace Freidenberg były dla Bachtina z pewnością źródłem dostarczającym wielkiej ilości materiału empirycznego oraz spostrzeżeń na temat sakralnych korzeni parodii. Jednakże Bachtin, przyjmując te twierdzenia – podobnie jak to uczynił ze spostrzeżeniem Marra, dotyczącym „sublimacji” cech ludowych w kulturze nowoczesnej³⁷ – interpretuje je w myśl zasad filozofii neokantowskiej oraz polityki populistycznej. W rezultacie parodia zyskuje dla niego całkiem inne znaczenie filozoficzne i ideologiczne niż dla Freidenberg³⁸.

Dlaczego ujęcie Bachtina jest obecnie o wiele bardziej wpływowe niż wszystkie pozostałe, zaprezentowane powyżej? Bachtin był ze wszystkich swoich współczesnych najznamienitszym filozofem. Potrafił scalić obserwacje innych w bardziej substancjalną filozoficzną całość, która przekształcała parodię w wyraz wiecznego i niezniszczalnego impulsu, pro-

³⁶ O. Freidenberg, *Poetika szużeta i żarna*, Moskwa 1997, s. 275. O fragmencie rozprawy Freidenberg podkreślonym przez Bachtina w jego kopii książki pisze O. Osowski, *Bachtinskie marginalij na stranicach „Poetiki szużeta i żanra”*, w: *Bachtinskij sbornik IV*, Sarańsk 2000, s. 128-34.

³⁷ Tihanov, op. cit., s. 160. Na temat Freidenberg i Marra patrz: K. Moss, *Ol'ga Freidenberg i marriзм*, „Woprosy iazykoznanii” 1994, nr 5, s. 98-106.

³⁸ K. Moss, *Introduction*, op. cit., s. 20-24.

wadzącego kulturę ku krytycznej myśli i demokracji. W rezultacie stworzył koncepcję, będącą równocześnie filozofią kultury, historii i nauki. Pamiętajmy jednak, że jest to koncepcja oparta na przesłankach czysto idealistycznych, co prowadzi z kolei do pytania: czy zadowala nas to, że nie wiemy właściwie nic o świecie doświadczanym empirycznie? Bo takie są konsekwencje nadania parodii naukowego statusu w odwołaniu do neokantyzmu³⁹.

Przełożył Stefan Głowacki

³⁹ Dziękuję Galinowi Tihanowowi za jego uwagi o powyższej rozprawie.